

## **“El maquillado excremento de la historia”: fracturas del discurso histórico en *Ese General Belgrano y otros poemas*, de Aldo Oliva**

*por Bruno Crisorio*  
(Universidad Nacional de La Plata)

### **RESUMEN**

*En Ese General Belgrano y otros poemas, publicado el año de su muerte, Aldo Oliva confronta conscientemente la potencia de la lírica con un discurso histórico cristalizado y homogéneo. En esta línea, el presente trabajo intenta rastrear los modos en que la palabra y la imagen poéticas hacen estallar la Historia opresiva, para abrir, en palabras de Oliva, “el esplendor posible de lo que no es”. Una breve detención en el primer libro del autor nos permitirá mostrar que el trabajo sobre la historia no es exclusivo de su última producción sino que recorre toda su obra.*

*POESÍA – HISTORIA – IMAGEN – OLIVA – BENJAMIN*

### **Introducción**

En 1957, Adorno revisa y publica una conferencia que había dado para la emisora radiofónica RIAS de Berlín: “Discurso sobre lírica y sociedad”. En 1992 Bourdieu publica *Las reglas del arte* y el mismo año, en un congreso organizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación aquí en La Plata, Hugo Cowes dedica una ponencia a desmitificar los prejuicios respecto a la “supuesta gratuidad de los discursos líricos”. Las perspectivas teóricas y metodológicas de los tres autores son muy diferentes, así como el público al que se dirigen más o menos polémicamente. Entre el primer texto y los otros dos median 35 años, y entre éstos un océano. Pero todos comparten la necesidad de justificar un acercamiento que articule, de modo diverso, arte y sociedad (más precisamente, literatura y sociedad; y aún más precisamente, si tenemos en cuenta el análisis que hace Bourdieu de Baudelaire, lírica y sociedad). Y si bien esta postura ha ido ganando terreno en los últimos años frente a los “defensores de lo incognoscible”, como los llama irónicamente Bourdieu, todavía en 2006 Raimondi tenía que rescatar una lectura de Oliva que, además de encontrar “metafísica, aura e infinito” en la obra del poeta, no elida la presencia, igualmente importante, de “historia, marxismo y estricta coyuntura”. Como si se siguiera suponiendo que hay poesía política o ideológica (la distinción es de Juana Bignozzi), o bien social, permeable a los avatares políticos e históricos, reconducible a ellos, y poesía “pura”, “inefable”, en la cual entraría la producción del autor rosarino, irreductible a sus condiciones de producción e independiente del referente, que solo funcionaría como un medio para transmitir la esencia poética. Y esto pese a que el propio autor ha explicitado el trabajo sobre la historia que lleva adelante en su obra. La poesía parece así esquivar cualquier vinculación simplista con lo social, y a requerir que su contextualización sea pensada y repensada constantemente. Por lo tanto, este trabajo pretende modestamente un acercamiento crítico a la obra de Aldo Oliva, así como una nueva problematización de la relación entre lírica e historia.

### **César en Dyrrachium**

“Historia, marxismo y estricta coyuntura”. Estoy de acuerdo con esta afirmación, a condición de aclarar que la visión de la historia que se lee en *César en Dyrrachium*, el primer libro de Oliva que es el que Raimondi está analizando, no es marxista (lo que el propio Raimondi, a su modo, no deja de reconocer). Al menos, tiene muy poco en común con el marxismo ortodoxo y sí más con el de Walter Benjamin. Pero también con el modo de acercarse a la historia del arte de Aby Warburg, y

con el modo en que, siguiendo a estos autores, intentan pensar la historia filósofos como Agamben o Didi-Huberman. Es decir, una historia no lineal, progresiva, sino discontinua e intempestiva, compuesta de tiempos heterogéneos, de saltos, de rupturas. Las nociones de “imagen dialéctica” o “ahora de su legibilidad”, benjaminianas, o la de “supervivencias”, acuñada por Warburg, son mucho más productivas para acercarse a los poemas de Oliva que las de “progreso”, “evolución”, o la de “dialéctica” entendida en forma mecanicista. El poema que abre *César en Dyrrachium*, y que le da su título, está fechado en 1977, nueve años antes de su publicación, y se compone de dos partes. La primera se llama “Diégesis a Lucano” y es una traducción del Libro VI de la *Farsalia* (“fragmentaria y relativamente libre”, escribe Oliva), en la cual se narra fundamentalmente el cerco de Pompeyo a César en Dyrrachium; en la segunda, titulada “Aliter”, el sujeto poético se dirige a Lucano desde el presente de Oliva para mostrarle aquello que estaba presente en su poema, pero que el autor latino no podía ver: su potencia profética, su actualidad (su actualización) en 1977:

Et cetera, Marco Anneo Lucano:  
has de saber que las auroras  
vieron sobrevolar a las Harpías  
durante dos milenios;  
has de saber (el sibilino  
hexámetro lo nombra)  
que el Hierro se extendió de mar a mar (81).

El poema de Lucano funciona aquí como una “supervivencia”, es decir, como una imagen que resta latente, sellada e inaccesible, a la espera de un nuevo sujeto histórico que vuelva a ponerla en movimiento. La reescritura de este fragmento por Oliva establece una comunicación inmediata (es decir, por fuera del transcurso evolutivo y lineal de los casi dos mil años que los separan) entre el presente de producción del poema latino y el de su traducción en 1977. Por supuesto, en este contacto fulgurante con el presente el pasado no permanece inmóvil o intocado. Las nociones de anacronismo, de supervivencia o de imagen dialéctica implican no sólo que el presente está en movimiento constante, sino que el pasado también, que lejos de ser un tesoro acumulado igualmente en todas las épocas y al alcance igualmente de todos, está en perpetua transformación, de forma, de sentido y de función, y que para apropiarse de él hace falta, como quería Benjamin, conocerlo tal como “se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro” (2007: 67). Oliva lee en la *Farsalia* aquello que Lucano no escribió: como dice Roberto García en el “Prólogo” a la *Poesía completa* de Oliva, “La visión poética redirecciona el mito, le devuelve el movimiento que la forma clásica ha obturado, haciendo renacer una circulación crítica en los imaginarios políticos deseantes” (2003: 35).

En este sentido, no deja de ser interesante constatar el trabajo sobre la forma que opone a las dos partes del poema, ya que determina un modo de vinculación entre Oliva y la tradición que reescribe. Oliva explica que “Aliter” es “un intento de consumación, también poemática, de las resonancias antropológicas liberadas en el curso de la estructuración textual de la Diégesis y su denotación histórica”. De consumación y, diría yo, de descomposición. O, mejor dicho: la consumación de estas resonancias antropológicas conlleva una descomposición de la épica y la Historia con mayúscula. Para la traducción de Lucano, Oliva elige reemplazar el hexámetro épico latino por el verso alejandrino que, mediante “los mejores momentos de Rubén Darío”, conecta también con la épica francesa. La métrica de la segunda parte es trunca, imperfecta, irregular, en la cual sin embargo predominan los heptasílabos: es decir, alejandrinos partidos por su cesura. Es, entonces, como si las “hazañas de los héroes”<sup>1</sup> sólo hubieran traído destrucción, y ahora hubiera que

---

<sup>1</sup> Que ya en el mismo Lucano no son tales, ya que, como señala Raimondi, en él “la épica ya no es ni puede ser el monumento de la conformación de un pueblo y la celebración de la gloria heroica; no hay pueblo sino desmembración en la *Pharsalia*, nada hay por celebrar en esa guerra fratricida, nada hay por aprender ni emular” (2007: 111).

arreglarse con los pedazos. En este poema puede leerse, creo, la distancia que el horror del siglo impone entre Saint-John Perse y Paul Celan (Badiou 2005). De un lado, vacío espiritual y afirmación épica; del otro la imposibilidad de la elocuencia:

Has nacido, Occidente. Una fronda  
agitada de metales perennes  
nos cuestiona las manos  
y nos cobija el sexo cuando,  
bajo el reclamo de un viento soterrado,  
olemos, curvados como un arco  
sobre la vieja tierra,  
la sombra solapada del deseo  
que la palabra transfiguró en ceniza (84).

Pero la primera parte también implica, de por sí, una apropiación desplazada del poema de Lucano a la luz del contexto de producción del autor argentino (es decir, en el plano nacional la dictadura militar, y en el internacional la Guerra Fría y, más concretamente, la Guerra de Vietnam concluida recientemente). Esto se ve en dos decisiones de traducción que, si bien no violentan el original latino, sí contrarían la tradición de las traducciones, e incluso aquellas en las que el propio Oliva dice apoyarse para su versión. La primera remite a la traducción (legítima pero no acostumbrada) del nombre del soldado *Scaeva* por “Zurdo”; la segunda, al remplazo de la referencia a Hesperia (considerada la región más occidental del Mediterráneo) por Occidente. Si bien ambos cambios son significativos (basta pensar, si no, en la estrofa antes citada, la última de “Aliter”, que comienza con “Has nacido, Occidente”), en esta ponencia me voy a centrar en el primero. En 1977, la traducción del nombre de este soldado, que pelea denodadamente él solo contra todo el ejército de Pompeyo sólo para cambiar de dueño y someterse nuevamente, no es casual: “...¡Desdichado! ¡Qué enorme/ despliegue de bravura para forjarte un amo!” (2003: 77) dice Oliva en unos versos que siguen de cerca el original de Lucano.

Con esta lectura, junto con la decisión misma de versionar la *Farsalia* –también conocida como *La guerra civil*– en el contexto de la dictadura militar, Oliva se ubica en una posición que, al mismo tiempo que denuncia las atrocidades del gobierno de facto, manifiesta el desencanto con el camino seguido por la Unión Soviética, que se había vuelto igual de rígido y opresor que aquel al que se oponía y que había llevado al autor a abandonar la estructura partidaria en 1966.<sup>2</sup> “Oliva se desvió del caudal unívoco de la acción revolucionaria que se dirigía hacia su segura caída en la década posterior. Años después, diría que la ‘toma del poder’ no es la revolución” (García 2003: 30). En este contexto, el gesto político de Oliva, que cree compartir con Lucano, no es militante ni partidario sino poético:

Ergo, Anneo Lucano:  
¿no es tu misma pasión la que soporta  
la inscripción de esta mano?  
Quiero decir: no estamos condenados  
a inventar el vacío  
de posesión cuando se inscribe  
la mano de poder sobre las cosas? (82).

---

<sup>2</sup> Por supuesto, el trabajo poético sobre la historia (como, por lo demás, las nociones teóricas con las que venimos trabajando) impide la identificación lisa y llana entre el conflicto entre César y Pompeyo y la Dictadura Militar Argentina: “la fuerza del poema consiste en negar la posibilidad de establecer alguna correspondencia directa entre los sucesos narrados por Lucano y los de la Argentina en los ’70” (Raimondi 2007: 108). Y Oliva, según Nora Avaro, entendía que, “cuando se trata de poesía, la historia se somete a la forma y encuentra su plenitud temporal y su densidad política en esa subordinación” (2007: 1).

## Imágenes renuentes

Así llegamos, finalmente, a *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000), el último poemario publicado en vida de Oliva. Según su presentación (quizás hecha por Roberto García) en la *Poesía completa*, “Este libro presenta una nueva búsqueda de Oliva: la reescritura de la Historia” (Oliva 2003: 214). Sin embargo, el modo de trabajo del poeta, según la misma presentación, es en un punto similar al del poema inaugural de *César en Dyrrachium*. Si en este primer poema la “estructuración textual” de la primera parte libera ciertas resonancias antropológicas que son retomadas en la segunda, en *Ese General Belgrano y otros poemas* la confrontación con la materia de la Historia, que resulta en la tercera parte del poemario, va arrojando un resto, una serie de “Imágenes renuentes” que conformarán la primera parte. La imagen, renuente, esquiva, puede, en el fulgor de un instante (palabra, como veremos, fundamental en el libro de Oliva), desbaratar una historia que “enmascara de signos a la muerte”, que maquilla una siniestra paz.

La problematización de la historia circula por toda la primera parte del libro; no de tal o cual hecho histórico, sino de la Historia como disciplina que “posa la mano del poder sobre las cosas” para justificar, en una unión oximorónica entre pasado y futuro, la comunidad sin amor y sin sentido: “Hablo de la certeza ilustre del discurso histórico,/ de la turbia y equívoca imaginación/ de su Palabra./ De aquello que se omite y pretende enunciar,/ superando la trama enmarañada,/ la llamarada solidaria de la conjunción/ consanguínea:/ esa utópica *res gestae*/ bogando locamente en/ la ausencia del amor” (2003: 250-251), escribe Oliva en “Solapadas historia y arte”. Lo que se omite, y el poema recupera, es la trama enmarañada de “...restos de cuerpos violados/ con beneplácito del esplendor de la vida” (250). Con la palabra “masacre” termina la segunda estrofa del poema, que comienza con la “Paloma de Picasso, figurones de Miró,/ lúbricos escamoteos de la lucha”; esta palabra, que se disemina por el resto del poemario (y que, como bien señala Raimondi, es un término marcado en la literatura Argentina), le recuerda a una historiografía demasiado cómoda en su linealidad y progresión la famosa tesis de Benjamin según la cual “todo documento de cultura es asimismo un documento de barbarie”.

Frente a la Historia, la poesía; frente a la Palabra, o la ilustre certeza, la verdad, los “férvidos cuerpos” y la pasión del instante:

“Les sanglots de la lyre”  
El sumo dolor  
puede ser el momento  
excelso  
de la celebración de la verdad:  
la elevación feérica  
de la consumación de un canto.  
El zumo de la vida  
en un sorbo de altura,  
que la historia  
(y jamás lo sabrás)  
le llamará final  
de una vana  
congregación de instantes.  
Esto: simplemente un muerto,  
materia indolora,  
una subsumida anécdota de sí,  
son ablaciones de férvidos  
cuerpos de palabras

que, locamente se amaron  
y se extinguieron (220)

En este sentido, la imagen poética violenta la Historia, la saca de quicio. No cuestiona la verdad de determinado acontecimiento, sino la propia capacidad de este discurso para establecer la verdad, y, de hecho, la verdad de una verdad que perdure en el tiempo, que se eternice más allá del instante. A la “obsesión emblemática” de la Historia el poema opone “un problemático derrotero de sentido”: “La Flor,/ en su esplendor, no es un emblema,/ es un problema: es la aventura seminal/ del fruto” (2003: 224).

### **Ese General Belgrano**

En la tercera parte, que da título al libro, y luego de una segunda parte que tematiza la experiencia del pueblo mediante la alusión mítica a “myrmekes”, las hormigas gigantes, el recurso retórico de la prosopopeya le da voz a Manuel Belgrano, en un texto poético que efectivamente confronta con documentos históricos para recuperar su nombramiento en el Consulado de Comercio, su participación en mayo de 1810, su expedición al Paraguay, etc. Justamente desde el consulado, el sujeto lírico Belgrano cuestiona la unidad hipostática del hombre que justificaría la concepción lineal y homogénea de la historia, en una serie de preguntas que parecen acercarse a la concepción intempestiva que venimos trabajando y que, si en la primera parte se ancla en la imagen renuente, aquí lo hace en el testimonio exhumado:

Pero las multitudes de hombres,  
de pueblos, excluyen al Hombre.  
¿Los romanos, los hombres que fueron  
sus procónsules, sus legiones,  
no excluyen al hombre ibero?  
¿Los señores de la propiedad feudal  
no excluyeron al siervo Hombre?  
¿Dónde y cuándo se instala  
la unicidad humana  
en la sustancia de la propiedad territorial?  
¿Cómo ensamblar, entonces,  
en un proceso de esfuerzo iluminante,  
ciertos testimonios, que algunos  
exhumaron y que cursan  
el sobresalto de la historia?

Si la historia, como quiere Ricoeur, debe revisarse constantemente para restaurar las voces silenciadas de los muertos, los oprimidos, las víctimas, y si son los testimonios, estos testimonios exhumados de los que habla Oliva, la mediación en la dialéctica entre memoria e historia, eso quiere decir que la historia es del futuro, y por lo tanto anacrónica. En el último poema de esta tercera parte, cuyo oximorónico título es “Anábasis hacia el turbio Sur”, Belgrano, próximo a su muerte, da cuenta de esta inextricable madeja temporal que borra o complejiza los límites entre pasado, presente y futuro, y de hecho entre vida y muerte:

No es que el porvenir lo recoja,  
tan sólo,  
sino que eso, que afirmamos vida  
es ser el contemporáneo del futuro:

esa oculta furia  
asediando lo desconocido  
llamado presente (307).

### Conclusión: el clinamen

Roberto García, hablando de la poesía de Oliva, recupera el concepto de “clinamen” tal como fuera teorizado por Lucrecio: en la segunda égloga de su poema *De rerum natura*, el autor (sobre el cual Oliva se encontraba trabajando al momento de su muerte) opone a la declinación perpetua e inexorable de los átomos, el clinamen, la excepción, colisión de un átomo con otros en su caída paralela que puede crear un mundo y retrasar la potencia destructora de la muerte (el equilibrio final de la entropía). El mismo concepto, que ha sido considerado durante mucho tiempo una metáfora de la libertad, aparece en el libro de Didi-Huberman *Supervivencia de las luciérnagas* (2012: 96). El filósofo busca, escapando de los omnipresentes reflectores del poder, el clinamen, el brillo fugaz y apenas perceptible de las luciérnagas. En *Ese General Belgrano y otros poemas*, este movimiento ínfimo pero de consecuencias inauditas, se llama “instante”. Un instante que debe conquistarse (o no: ese es justamente el problema) contra la captura del poder, siempre y cuando entendamos que “poder” refiere aquí tanto a la represión militar como al discurso histórico, a la lengua instrumental<sup>3</sup> e incluso la poesía (“Mercado de poesía”). Debe forjarse (quizás esta palabra sea más adecuada) incluso con y contra la palabra, con y contra la imagen. La imagen puede ser tanto problema como emblema (“bella imagen”), liberar como tiranizar, y la palabra, como bien sabía Nietzsche y no cesa de repetir Oliva, mata:

Escribo, con palabras,  
un nacimiento de palabras:  
ese sarcasmo;  
porque, por favor,  
deténganse y miren  
pagamos, apagamos.  
Ya está aquí la muerte (2003: 219).

Al recibir el Premio Juan Rulfo en el año 2000, Gelman propuso su concepción poética al afirmar que “el trabajo de la poesía es dar forma al vacío para que éste sea posible”. Estas palabras, más allá de que puedan generalizarse o no para toda la poesía, iluminan ciertamente la de Oliva, que tematiza tanto el vacío como esta relación paradójica con la realidad, y, en el caso que nos ocupa, el pasado. En el seguimiento que Ricoeur hace del “arte de la memoria”, de la memorización, a partir de los trabajos de Yates y de Weinrich, da cuenta de la progresiva espacialización de la memoria, que se transforma en un tesoro en imágenes, alejándose por lo tanto del adagio aristotélico “la memoria es del pasado”. El problema con esto, dice Ricoeur, es que, en tanto sistematiza y jerarquiza los objetos de la memoria, y en tanto prioriza la acción de recordar por sobre la pasión de ser afectados por el recuerdo, oblitera la posibilidad misma del acontecimiento, de que algo pase por fuera de esos esquemas y nos afecte, dejando la huella de una experiencia. Pero la experiencia poética de Oliva, que ciertamente se confronta con esta espacialización de la memoria (y de la historia, a la que llama “maquillado excremento” y asocia tanto al maquillaje como a la máscara, como a la elisión de las masacres), tampoco se confía ingenuamente al acontecimiento, que él llama

---

<sup>3</sup> Raimondi interpreta, brillantemente, que “el dominio sintáctico [de Oliva] no es sólo sintomático de la relación del poeta con la sociedad; también lo es de una palabra social sobre la que 1977 está operando en términos de destrucción y homogeneidad. Oliva extrema el alcance de los niveles fónicos y semánticos ante una lengua que deviene día a día más y más instrumental” (2007: 113).

“instante”. El “instante”, capaz de hacer estallar cualquier imposición de sentido, cualquier cristalización de la experiencia, capaz, según la noción de “clinamen”, de retrasar la entropía final de la muerte, es por definición inapropiable: desde el momento en que es fijado por la palabra, el instante es sometido y su fulgor opacado. Mediante la tematización y problematización de los deícticos (“Lo sé: siniestramente/profanada será/la palabra **Esta**”); mediante la implosión temporal debida a la conjunción intempestiva de tiempos verbales diversos; mediante, finalmente, a la vacilación semántica de las palabras más marcadas de su lengua (historia, instante, masacre, fulgor, muerte), que impide la adscripción de un sentido unívoco o constante a los significantes, la poética de Oliva intenta, por un lado, retrasar la captura definitiva de la experiencia por el lenguaje. Por otro, garantiza el vacío (de sentido, de autoridad, de poder) que, según Agamben, es el lugar propio del poema.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (2003). “Discurso sobre lírica y sociedad”. *Notas sobre literatura (Obra completa, 11)*, Madrid, Akal, 49-67.
- Agamben, Giorgio (2007). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 157-187.
- Agamben, Giorgio (2010). *Ninfas*, Valencia, Pre-textos.
- Avaro, Nora (2007). “Cuestiones de método”. *Confinés* 20, Buenos Aires, Junio. Disponible en: <http://www.lectorcomun.com/descarga/169/1/cuestiones-de-metodo.pdf>
- Badiou, Alain (2005). “Anábasis”. *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 109-128.
- Benjamin, Walter (2007). “Sobre el concepto de la historia”. *Conceptos de filosofía de la historia*, C.A.B.A., Terramar, 65-76.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Burucúa, José Emilio (2007). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cowes, Hugo (1996). “Sobra la supuesta gratuidad de los discursos líricos post-Baudelaire”. *Orbis Tertius* 1, 79-92.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada.
- García, Roberto (2003). “Prólogo”. Aldo Oliva, *Poesía completa*, Rosario: Editorial municipal de Rosario, 15-57.
- Gelman, Juan (2000). “Dentro y fuera de la lengua”, *Página/12*, 26 de noviembre. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-11/00-11-26/contrata.htm>
- Lucano, Marco Anneo (1984). *Farsalia*, Madrid, Editorial Gredos.
- Oliva, Aldo (2003). *Poesía completa*, Rosario, Editorial municipal de Rosario.
- Raimondi, Sergio (2007): “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre César en *Dyrrachium* de Aldo Oliva)”. *Cuadernos Lírico* 3, 101-114. Disponible en: <http://lirico.revues.org/776>
- Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.